IL BARETTI

ELIO GIANTURCO
Antologia della lirica tedesca
Lire 10

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 2 - Febbraio 1926

F. M. PUGLIESE
POESIE
Lire 10

I "divoti„ di Fiandra

Il viaggio fiammingo di Fromentin è ancora il testo più accreditato su cui possano fondarsi gli ammiratori di Gand e di Anversa. Il disegno psicologico della vita di Rubens come vita esemplare di pittore, il profilo sottile di Van Dyck sono stati pensati da uno storico di geniale sensibilità. L'ultimo scrittore che ha voluto tornare su questi argomenti (1), ha allineato una serie di conferme pressochè monotone al diario di Fromentin. Queste conferme quasi non erano richieste.

Non volendo discorrere sulla base di sottintesi diremo subito che il nostro ideale di storia dell'arte è un altro. Abbiamo in mente un disegno di storia della pittura che sia come una rivelazione, per iniziati, della storia dell'umanità. Naturalmente si tratta di giuocare sui richiami psicologici più sottili perchè questo specchio dei popoli non riesca ingannevole come uno schema; e deve essere ben chiaro che, disegnando le vicende della civiltà, daremo la valutazione degli artisti fondandoci su un piano di schietti valori pittorici.

Giudicando delle cose fiamminghe con queste premesse ci riescono inaccettabili alcune idee correnti. Questa pittura non nasce da una dominante ispirazione religiosa: tutte le idealizzazioni che si sono fatte del misticismo di Van Dyck e di Memling fanno ridere: è vero l'opposto. La realtà è che la pittura fiamminga anche dopo la prima violenta rivelazione plastica di Uberto Van Eyck si libera lentamente dalle sue origini che sono nel mestiere del miniaturista e dell'illustratore. I nostri critici prendono per purezza di sentimento religioso quello che è rigorosa osservanza di regole calligrafiche e mestiere angusto anche se talvolta piacevole e delicatamente decorativo. La miniatura fiamminga col suo gusto del disegno grazioso di episodi, col suo istinto di restare alla superficie apre una via senza possibilità di salvezza pittorica. Se Memling non ci avesse lasciati anche alcuni ritratti ambigui di primitivo viziato, sarebbe la prova più chiara e rappresentativa del nostro discorso. Dei suoi quadri religiosi, davanti ai quali vanno in estasi i « poeti », si può ripetere il giudizio prepotente di Michelangelo: « senza sostanza e senza nerbo ». Memling è condannato entro i limiti della stilizzazione e della calligrafia. Questo è il destino della razza che fallisce tutte le volte che cerca il poetico fuori del naturalismo: razza negata alla religione, se potè rimanere fedele ai suoi tiranni e allo spagnolismo cattolico, mentre ai confini avvenivano le più formidabili rivoluzioni religiose. Se Memling fallisce nei suoi quadri religiosi, falliranno nel secolo seguente Brill e Breughel Velours quando sdegneranno gli angoli di umile sapore paesano per fare il paesaggio poetico.

Breughel il Vecchio e Bosch sono l'ultima parola del genio fiammingo nella pittura. Teniers riprenderà, dopo che Iordaens l'ha reso floscio, questo stesso spirito provinciale senza confondersi con gli olandesi che pure restano i suoi soli eredi. In questa atmosfera di *Kermesse*, di paesaggio grottesco, di carne grassa e di paura dell'Inferno i due Van Eyck e Rubens sembrano apparizioni paradossali e contradditorie. Sono tre spiriti più alti, ma bisognerà considerarli anche essi nella loro terra che lo stesso Van Dyck non ha dimenticato nei tentativi di evasione del suo sottile esotismo.

Sulla storia e sui caratteri di questa terra i giudizi dei critici non sono molto precisi. Per i più è sempre Bentivoglio che fa testo, quando il buon cardinale dice che quei valenti cattolici « sono di grande statura, candidi nell'aspetto e quasi anche più ne' costumi ». Idealizzando l'innocenza di Bruges e di Gand si pensa di idealizzare Venezia e Firenze. Ma c'è una pagina onestamente puritana di Schiller, fondata sulla testimonianza oculare di Comines viaggiatore della metà del '400 che mette ordine in tale argomento. « La costosa foggia del vestire dei grandi, che servì poi di modello alla Spagna, e alla fine coi costumi borgognoni passò alla corte austriaca discese ben presto nel popolo, e il più minuto borghese vestiva di velluto e di seta. Alla sovrabbondanza era sottentrata l'alterigia. La magnificenza e vanità nel vestire giunse all'eccesso, sì negli uomini che nelle donne; il dissipamento e lusso del mangiare, giunse a tanto che superò le stemperatezze di tutti gli altri popoli. L' immorale comunanza d'ambi i sessi ai bagni e simiglianti convegni che infiammavano a lussuria, aveva sbandito ogni pudore: nè si parla dell'ordinaria lascivia dei grandi ».

Ecco i clienti per i quali Memling, Van der Weyden, Cristus dipingevano quadri religiosi.

Il quattrocento e il cinquecento nelle Fiandre sono già secoli di decadenza. Questo popolo non aveva saputo vincere i pericoli della civiltà: non aveva lo spirito di iniziativa e di resistenza individuale degli olandesi (Se pensate alla sottile melanconia di Ruysdael e di Rembrandt avete un esempio di pittura fondata su valori, in certo senso, religiosi: pittura di concentrazione, per la quale trovare un'atmosfera è tutto, e i rapporti luminosi prevalgono sul soggetto). Nati per l'agiatezza di una vita mediocre si lasciarono corrompere dai commerci e dal lusso.

Il loro cattolicismo non escludeva lo spirito del gaudente: e così le loro donne conservano una grassa malizia, le loro case chiudono una voracità e una sensualità tanto domestica e nascosta quanto intemperante. La loro religione di peccatori non conosce il senso cristiano del peccato: per costoro il peccato è una necessità, una specie di viatico quotidiano, e se viene loro il pensiero di Dio, non si vergognano di restare nella taverna o di correre negli angoli bui delle strade dietro alla ciccia di Leucippidi pochissimo greche. Il quadro religioso di questi « divoti » timorosi del Diavolo è una consuetudine decorativa e i pittori vi si dedicano come a un mestiere lucroso cercando di far le cose con grazia, ma senza turbamenti che rechino danno alla simmetria e agli effetti calcolati e freddi. Van der Goes, il solo fiammingo che abbia gusti e tormenti spirituali di primitivo e che sogni il cielo, artista dalle deformazioni vigorose ed originali, sofferente di doversi accontentare della miniatura, morì pazzo.

Dunque in Van Eyck e nei barbari paesaggi di Bouts si deve già incontrare Teniers, un Teniers, s'intende, meno generico e meno approssimativo.

Ci voleva la selvaggia originalità del misterioso Uberto per spezzare tutti i legami professionali con la miniatura e conquistare i primi valori plastici nel polittico di Gand, con il maestoso realismo della figura dell'*Eterno padre* e con i primi nudi di Adamo e di Eva. Giovanni è suo degno erede. Talvolta, è vero, deve accontentare i donatori, deve rassegnarsi al quadro religioso, ma si prende la rivincita nei ritratti con una originalità strepitosa. La solidità del suo realismo è spesso addirittura perversa. Nel *Ritratto degli Arnolfini*, nell'*Uomo dai garofani*, nel *Timoteo* di Londra, nel *Cardinale Albergati* ci ha lasciato una specie di epica del naturalismo, un' anatomia squallida, non velata di ipocrisie ideali, di un mondo malizioso e malato. Guardate le Madonne di *Van der Paele*, o del *cancelliere Rollin*: esse hanno un significato strettamente decorativo e la potenza del segno, fondamentale in questo nordico è tutta concentrata nelle figure dei donatori, specialmente in Van der Paele, il ritratto più solido che Van Eyck sia riuscito a realizzare in un ambiente proporzionato di toni e di architettura, anche se ridotto a mere pretese di schematica decorazione. (L'architettura degli interni fiamminghi, su cui si è fatta tanta retorica è sempre esclusivamente decorativa: un'eccezione è Van Orley il solo gotico che non si sia fatto bastardo venendo in Italia). Il *San Francesco* di Van Eyck può valere meglio di tutte le nostre prove per sconfessare la leggenda che fa di questo smaliziato osservatore di psicologie un grande pittore mistico. Parlare di *aria aperta* nel *San Francesco* sarebbe ironia: manca l'avventurosa esplorazione dell'ambiente, che primo tentò Thierry Bouts, e il plastico cede al professionista del quadretto religioso. Masse compensate nel modo più generico e convenzionale con l'artificio dello specchio di acque al centro: toni grigi, particolari senza arguzia e la grazia del paesaggio ottenuta col disseminare invisibili puntolini chiari sul verde e puntolini neri sul bianco lontane delle case. A queste artificiose delicatezze per commissione lasciateci preferire la violenza del ritrattista.

Solo Breughel il Vecchio ha saputo trovare in questo mondo di peccatori dopo che Bosch li aveva mandati tutti all'Inferno, un'innocenza paesana e buontempona. In Breughel parla un Til Ulenspiegel cattolico, che si serve dell'Al di là come di un complice necessario, « beffatore della peggiore specie, il quale canzonava senza tregua il prossimo suo, ma senza mai dir male di monsignore Iddio o della Signora Santa Vergine o dei signori Santi ». Breughel è il solo pittore fiammingo nel quale i valori episodici ed emotivi operino con suggestione fatata. Anche quando egli tenta le più grottesche allegorie e le più complicate costruzioni sa trovare il particolare poetico, utilizzando la scenetta e persino il naturalismo fotografico. Ma sopratutto egli è il primo fiammingo che scopra il nuovo mondo dell'*aria aperta* e inventi rapporti svariatissimi, con toni miracolosi, tra gli uomini e il paesaggio. E' strano che Fromentin non se ne sia accorto.

Fromentin era tutto intento a capire Rubens e sul suo tema ci ha lasciato poco da aggiungere. Rubens trova tutte le vie aperte, tutte le preoccupazioni svanite, e la stessa decadenza ormai irrimediabile, ma incapace di turbare la sua vita di uomo di corte. Spirito di dignità superiore, padrone non servo, sicuro di armonizzare la sua vita e di esercitare un prestigio etico goethiano, uomo libero e completo, Rubens può essere, rimanendo fiammingo, in anni di tramonto, un pittore di Rinascenza, può realizzare il sogno che aveva resi goffi Mabuse e Floris. E' diventata una moda parlare del genio di Rubens con molte limitazioni: non si vuol riconoscere che il suo stile non è mai mediocre. Ma chi fosse giustamente diffidente davanti alle carni gloriose di Elena Fourment cerchi il Rubens dei ritratti e degli studi e dei paesaggi, i toni delicatamente dorati dei quadri famigliari del Louvre e di Londra, i particolari sottili e ambigui. Soltanto alla superficie egli è il pittore rappresentativo di un mondo di gaudenti e di bevitori: raramente l'hanno abbandonato il controllo poetico e la curiosità spirituale.

Rubens annunciava una Rinascenza ingannevole che è finita con lui; Anversa è vinta da Haarlem, da Leida, da Amsterdam; il più grande allievo di Rubens corre mezza Europa e muore quasi inglese.

Certamente nè Stevens, nè Leys, nè De Groux, nè altri moderni hanno ritrovato il segreto pittorico dei loro avi naturalisti e viziati.

BARETTI.

(1) G. EDOARDO MOTTINI: *Pittori fiamminghi e olandesi* — Milano, Unitas 1925 - L. 65 con 120 tavole.

Decadenza del Panzini

La decadenza di Panzini comincia con la guerra, ossia appena i libri di Panzini hanno trovato un pubblico. Dal 1893 al 1914, in ventidue anni Panzini ha scritto sei libri di poesia: Il libro dei morti, Gli ingenui, Piccole storie del mondo grande, Le fiabe della virtù, La lanterna di Diogene, Santippe. *Dal 1918 al 1925 ne ha stampati dieci.*

Prima del 1914 Panzini s'accontentava di essere un professore di scuole medie, curare libri di testo, antologie, traduzioni. Era l'onesto letterato carducciano, geloso del suo piccolo mondo lirico nostalgico, al quale cercava un'espressione sobria nei momenti felici, nei momenti di necessità poetica. Ora Panzini è passato da Treves a Mondadori, è diventato un professionista della letteratura, mette su due libri all'anno e sente il dovere di dire la sua sui principali avvenimenti che corrono.

Ebbene i giudizi di Panzini sui fatti del giorno non ci convincono; la sua filosofia non ci interessa. Panzini era un uomo semplice, un uomo che portava il ricordo di altri tempi e non aveva bisogno di polemizzare coi vivi perchè si trovava troppo bene a vivere coi morti: la sua prosa ci portava un sapore di idillio.

Quando ha cominciato a parlare di bolscevismo, di crisi sociale, di necessità delle tradizioni Panzini non ha saputo dirci altro che, scusate, sciocchezze. E' uscito fuori di tono. Perchè Panzini di queste cose non s'intende ha ostentato uno scetticismo che il pubblico prende per superiorità ed è soltanto ignoranza. Il suo mondo ha perduto quel dolce velo di pudore delle cose antiche; la nostalgia è diventata esibizionismo ed ostentazione; troviamo un'arguzia mascherata e scontrosa, una comicità manierata e gonfia. E Panzini crede di aver trovato lo stile polemico ed umoristico! Un filosofo romagnolo non si può accettare se non commensale.

In queste Damigelle *(Treves, 1926), quando Panzini vuol tornare ai motivi antichi e schietti (per. es.* Amore d'altri tempi, Noretta, *ecc.) si vede che la sua vena è inaridita. Troppe parentesi, troppe riflessioni estranee lo tradiscono: e quando si ammirerebbe l'idillio s'incontrano pagine di un patetico zuccherato, tenero, senza freschezza.*

Perciò ad ogni libro nuovo che stamperà Panzini facciamo proposito di non tornare più dal libraio, ma di riprendere dallo scaffale Le fiabe della virtù.

L'ultimo Ojetti

Questa volta Ojetti giuoca sul titolo: *Scrittori che si confessano*. Da Tantalo, cronista mondano, il lettore si aspetta subito colloqui maliziosi, incontri eccezionali, interviste topiche, rivelazioni, varietà. Trova una raccolta di articoli, una raccolta di « recensioni », quali potrebbe scriverle Arnaldo Frateili e raccoglierle Fausto Maria Martini.

Un libro di critica frammentaria, psicologica, ironica, alla Sarcey, lo saprebbe scrivere oggi, molto meglio di Ojetti, Marco Praga, che non è stato fatto senatore, o Sibilla Aleramo, che non sarà accademica. Ojetti mi sembra troppo *libresco* per discorrere di un libro col dovuto distacco: voglio dire che la sua mondanità è tutta letteraria e nella sua ostentazione di buongustaio si indovina ancora la polvere della biblioteca. Le sue risorse di lettore si riducono a cercare l'aneddoto e la *boutade* che per il conte Ottavio costituiscono una specie di dovere professionale: ma in questo tempo eccogli sfuggito ciò che dell'opera era essenziale. La sua psicologia di cauto uomo *libresco* deve giuocar d'astuzia quando si chiederebbe allo scrittore di mettere le carte in tavola; egli ci elude con una digressione quando si credeva che ci avrebbe lasciato misurare una buona volta le sue doti effettive: così le citazioni gli riescono sempre meglio dei giudizi e dei commenti e i suoi libri hanno il fascino delle antologie.

Non metterebbe dunque conto parlare degli *Scrittori che si confessano* se non precedesse le recensioni una *Lettera a Benedetto Croce* che fa applaudire Ojetti caposcuola e capocritico dai gazzettieri suoi amici.

In codesta lettera io ho trovata soltanto la gentilezza un poco untuosa di sacrestia con la quale Ojetti si studia di farsi sopportare dai potenti, e che non sdegna poi concedere agli altri mortali se appena gli venga il sospetto di poterseli rendere famuli o clienti.

La scoperta di Ojetti sarebbe la critica alla francese, la critica biografica. Ai « giovani canonici del basso crocianismo » il conte Ottavio oppone la critica del cronista « che cerca l'uomo, per riflesso o per contrasto, nella poesia da lui creata, e che più si commuove quando ve lo trova e riesce a misurare il ritmo del verso sul ritmo di un cuore ».

I termini non sono perfettamente precisi e appropriati, ma chi cerchi di indovinare e non voglia discutere di estetica col conte Ottavio può fingere di aver capito. Ferdinando Martini contro Vossler, Ojetti contro Luigi Russo.

Siccome noi preferiremo sempre un ritratto psicologico, arguto e sottile a un ragionamento gentiliano, questa tesi potrebbe anche non dispiacerci. Ma c'è il libro di Ojetti che dà torto alla prefazione.

Il metodo — la critica psicologica — è antico come Plutarco e Ojetti, per la sua moderata cultura, l'ha appreso da Vasari. Se qui il metodo non giuoca la colpa sarà del cervello che lo applica.

Cercare l'uomo non si può senza compromettersi: chiusa la ricerca non si è trovato che se stessi. Un critico si scopre, si smaschera prima di un romanziere. All'Ojetti può riuscire garbatamente la barzelletta e l'ironia facile: aiutandosi con molte note di taccuino e lavorando di vocabolario con l'impegno e lo spirito di sacrificio di un canonico ben piantato ci avrà combinate alla fine della settimana tre colonne pulite tra elzeviri tondi del *Corriere* e corsivi della *Fiera*; persino in una Esposizione d'arte Ojetti riuscirà il cronista più vario, più piacevole, più eclettico, più pronto a indovinare nell'aria l'aneddoto o la indiscrezione, se già non glieli hanno sussurrati gli amici che egli sa scegliere con felice abbondanza da Sartorio a Carrà, da Carena a Soffici.

Tolto al pettegolezzo del gazzettiere contemporaneo Ojetti è spaesato: perde la sua leggerezza e la sua malizia; le pagine di bravura e il conforto del vocabolario non nascondono l'imbarazzo dell'uomo di salotto traghettato, per un improvviso colpo di testa di Caronte, nei *Campi Elisi* tra ombre esperte e un pochino sfrontate che gli leggono in cuore oltre il velo sottile delle paroline complimentose.

Insomma l'Ojetti è rimasto il Conte Ottavio. Nei tentativi di critica psicologica ritrae se stesso e i suoi personaggi dunque sono tutti un poco fatui.

Davanti a D'Annunzio, davanti a Tolstoi stesso il solito specchio che appena poteva valere per Ferdinando Martini, maestro, modello e ideale da cui Tantalo non può scostarsi mai. Ma D'Annunzio e Tolstoi visti con occhi complimentosi e zuccherini! Anche se Ojetti capisce di dover modellare statue eroiche sal-

tano fuori eroi latte e miele come i poemi plastici di Bistolfi.

Come gazzettiere egli si è abituato a vedere tutto su uno stesso piano, senza proporzioni di grandezza: le parole che gli servono per lodare Viani sono le medesime adoperate per Cecov, Allodoli diventa Maupassant, Stanghellini una specie di Gorchi. La lode nel vocabolario di Ojetti è un'arma di malizia e di calcolo: in trent'anni di giornalismo gli è servita per smontare tutti gli ostacoli e tutte le opposizioni; l'ha rivolta a tutte le fame riconosciute e non l'ha negata a nessuno che stesse per affermarsi, cercando di addomesticare i giovani e di rabbonire i bisbetici, freddo e lungimirante come se preparasse una campagna elettorale, o un plebiscito. La lode di Ojetti valse a disarmare persino chi lo aveva ingiuriato atrocemente: Soffici, Prezzolini, Papini credettero generosità la sua faccia franca di fronte alle offese. Perfetto nel tacere con aulico riserbo; nel rendere ambigue le cose, morbide e gentili come in una Corte; nel ridurre problemi e uomini all'accessibile piacevolezza di una società femminile, Ojetti è il perfetto idolo dei contemporanei, il maestro raffinato delle belle maniere e dell'arte del successo. Come critico d'arte Vittorio Pica lo vale, Zuccoli è più felice narratore di lui e F. Sacchi più giornalista; ma Ojetti resterà insuperabile nella magra arte di arrivare.

Se questo è Ojetti, si capisce perchè non gli sia mai riuscito di prendere confidenza coi morti: nulla potrebbe ripromettersene la sua critica, e forse anche l'erudizione gli potrebbe giuocare qualche tiro, come se trasparisse che il suo classicismo è tutto affare di vocabolario o che le sue curiosità storiche e psicologiche sono strettamente casalinghe e provinciali.

Negli *Scrittori che confessano*, in barba a tutte le cautele, si verifica proprio questa sorpresa, che il confessore s'avventuri imprudente in una paese sconosciuto. Gli è che i viaggi, sia attraverso la storia sia attraverso il mondo, non sono mai stati un argomento allegro per Ugo Ojetti: pare che egli si trovi meglio a sua agio al Salviatino. Con la Russia poi è una disdetta! La scoperse vent'anni fa come l'avrebbe potuta scoprire Barzini, e i Russi lo ringraziarono per il suo spirito battezzandolo Pliuscin che nelle *Anime morte* è un vecchio avaro raccoglitore implacabile di tutte le bucce, di tutti i detriti, di tutte le cicche.

Questa volta Ojetti parla del bolscevismo e della Russia d'oggi. Neanche gli uffici-stampa antibolscevichi dei banchieri parigini, neanche i rinnegati traditori delle bande di Denichin hanno divulgato tante leggende e tante sciocchezze. Ojetti giudica la rivoluzione russa come si giudicavano i giacobini nelle Corti legittimiste; egli accetta come verità storica i romanzi delle principesse russe spodestate e dei piccoli-borghesi controrivoluzionari; sostiene per il diletto dei lettori dell'*Illustrazione Italiana* che i russi sono cento milioni di incoscienti senz'anima, individualmente più bassi dell'ultimo lazzarone di Napoli; scherza sullo «zar Lenin»; difende il povero Nicola II, che, come tutti sanno, non era un debole o un tiranno, era, per unanime giudizio dei medici, un idiota. Ma scrivendo della Russia, Ojetti scriveva per i salotti italiani. La fatuità diventava un segno di bello spirito, un ornamento, come gli errori di ortografia nella sua trascrizione dei nomi russi. La critica alla Ojetti deve pur mostrare per certi segni la sua facilità e spigliatezza. Egli apparirà brillante e disinvolto anche quando non sarà informato e continuerà a veder in Gorchi lo spirito più originale della Russia d'oggi — come chi mettesse Barbusse sopra Gide o Proust — ignorando Sollogub, Balmont e Bloch.

Ma nella critica al *Conte Ottavio* l'ignoranza è un segno di aristocrazia intellettuale.

SILVIO ALFIERE.

I tempi di Barrili.

Chi, fra i lettori di Salvator Gotta e di Antonio Beltramelli, conosce i 60 romanzi di Barrili? Eppure, non dico Gotta o Beltramelli, ma nemmeno Panzini saprebbe scrivere un libro come il Garibaldi barriliano.

Barrili ha ancora i suoi vecchi fedeli tra i genovesi. Non era un letterato, era un maestro, un eroe nel suo mondo. Costumi e idee di un Guerrazzi, a cui sia stata stroncata la vena romantica, un giacobino imborghesito. Stile, a tratti, iperbolico per rompere la monotonia. Il garibaldino doveva diventare moderato per potersi sentire il primo genovese italiano. La «provincia», fatta sostegno di un regime lontano, nascente, capiva di rimanere detronizzata e disorientata. Barrili poteva credere di prendersi la rivincita aumentando le tirature, conquistando un più vasto pubblico. Ma non era una consolazione.

In realtà il mondo di cui i romanzi di Barrili conservano il ritratto e il documento morica. F. Ernesto Morando cerca di risuscitarlo in questo curioso libro su A. G. Barrili e i suoi tempi *(Perrella, editore). Morando ha trovato il tono che si conviene al suo argomento: tra il ricordo e l'appunto. E' un libro di profili e la figura del protagonista domina fra trenta uomini che gli sono descritti intorno; minuzia di aneddoti e precisione di «cose viste». L'ideale letterario di Morando è un Abba più sostenuto ed eloquente: egli si rassegna insomma con facilità a parlare anacronisticamente di cose anacronistiche e non cerca neppure di mettere una gerarchia tra gli aneddoti che viene elencando come una cronaca eroica di galantuomini. E' veramente l'ultimo dei barriliani e riafferma il suo ideale mazziniano, garibaldino, di democrazia tollerante, quieta, bonaria, provinciale, allegra ed onorata, con la modestia sicura di chi non può tacere anche se gli diranno che è un sopravvissuto.*

In queste pagine pulite e soltanto troppo minute rivive un'ultima volta Barrili nella sua giusta atmosfera di bonarietà piuttosto farsesca che umoristica. Impariamo a capire come si formasse il mito Barrili e come i difetti della sua arte fredda, calcolata, distratta da troppi interessi, non dominata da una grande passione fossero quasi le regole morali necessarie di questo mondo di curiosi sedentari. Il Morando ammira Barrili senza riserve: ma questa premessa acritica non nuoce al suo racconto perchè il buon gusto e la naturale ritrosia trattengono il modesto cronista dal pronunciare troppo spesso giudizi estetici sproporzionati. E il suo entusiasmo prende per noi il sapore dell'ultima commemorazione e testimonianza.

Il teatro di Gabriel Marcel

Nel 1914 Marcel si proponeva di costruire drames d'idées *che si svolgessero* dans la sphère de la pensée metaphisique. *Il suo doveva essere il teatro del* seuil invisible. *Se si tengono presenti le conseguenze che da De Curel aveva svolte Marie Lenéru, l'autrice degli* Affranchis, *l'assunto non doveva sembrare nuovo. La novità di Marcel era il suo temperamento di mistico dialettico sensibilissimo ai rimorsi dell'auto-critica.*

Perciò non converrà dare troppa importanza alla sua estetica che pretenderebbe di raggiungere il lyrisme de la pensée confuse, *per produrre un'emozione analoga alla* grande musique, *diversa da Claudel, anch'egli psicologo dell'emozione religiosa, perchè non si lascierebbe sedurre dai* milieux inactuels ou indeterminés. *E' evidente che se noi ci troviamo sensibili a una poesia dell'ineffabile, intendendo la definizione come una metafora, non accetteremo un'estetica dell'ineffabile o dell'inespresso.*

Fortunatamente Gabriel Marcel teme di avventurarsi dietro le tentazioni pericolose di ideali troppo indeterminati, si sforza di attaccarsi a uomini e ad ambienti della vita reale: il suo noviziato di cavaliere di inguaribili illusioni è un noviziato di scrupoloso realismo e l'arbitraire e le vague *giocano sopratutto come uno spauracchio per la sua fantasia.*

Nessun dubbio che la rara confidenza di Gabriel Marcel nel valore e nella realtà sovrana dello spirito gli abbiano aperta la via che conduce alle sfumature di finezza di Un homme de Dieu; *ma gli esordi del suo spiritismo erano troppo polemici perchè le sue prime opere non dovessero risultare esercizi di dialettica e le sue tesi non presentassero una violenza e un'arroganza sommarie, pochissimo sostenute dal vigore della psicologia.*

La posizione storica dell'autore è infatti quella di un nemico delle idee dominanti di positivismo laico e di scetticismo scientifico. Egli ha il buon gusto di non seccarci con prediche antidemocratiche o con fulmini apocalittici ma il suo giudizio sull'eclettismo piccolo-borghese della scienza ufficiale non è meno severo: «L'agnosticisme des nos ainés nous fait sourire; nous n'y voyons guère que la paresse d'intelligences casaniéres qu'effrayent les risques et le cahots du voyage». A questa sicurezza cieca egli non opporrà un'altra fede, ma un bisogno di ricerca: per la sua stessa natura i suoi drammi corrispondono alla sua personalità quando rispecchiano tormenti critici: sono drammi di dubbio, non di contrasto tra opposti spiriti. Quando i suoi personaggi affermano o s'impongono noi non possiamo credere; la sola risorsa che essi hanno per interessarci è la confidenza in cui essi si annientano. Qui Marcel si trova ad aver bisogno di una tecnica, di un dialogo, di un'armonia di stile, che serbi il tono di queste atmosfere psicologiche, di queste albe spirituali, di questo ambiguo divènire delle coscienze e noi vediamo come il dialogo sicuro e magniloquente dei primi drammi, si faccia chiuso, insidioso, spezzato, ambiguo, sotterraneo, sottile ne Le quatuor en fa dièse *(Editeur Plon, Paris, 1925) e in* Un Homme de dieu *(Editore Grasset - Paris, 1925).*

Il segreto di questi sviluppi artistici che pochi avrebbero sospettato leggendo i suoi terribili drammi mistici del 1914 sta in ciò, che lo spiritualismo di Gabriel Marcel è mai riuscito a fissarsi in una fede, ad accettare dei dogmi, a crearsi delle tradizioni riposanti. La sua premessa spiritualista è un'audacia che egli non cercherà mai di dimostrare e che gli apre dei problemi invece di risolverglieli. La verità ch'egli cerca non è mai uno convinzione, una proposizione: il suo tormento è la coerenza delle anime, la chiarezza delle coscienze. Le contraddizioni della società non trovano in lui un accusatore o un demagogo: sono occasioni al suo dramma.

Dalla decadenza della famiglia, ai disastri famigliari prendono argomento tutte le sue opere: ma sarebbe stolto pensare che Marcel ne voglia attribuire la responsabilità alla tristezza dei tempi. In realtà per lui le mariage ne fait que reveler le fond des natures. *Costringe gli spiriti alla crudeltà di confessioni infinite. E' la perfetta atmosfera di controllo arido e spietato in cui deve scoppiare la sua crisi. Questo curioso ibsenismo è portato a una tensione e un'arbitrarietà allarmanti: la drammaticità di Marcel sembra mirare esclusivamente a superare tutti i limiti della sopportazione e a toglierci anche la possibilità del respiro: eppure questa caparbietà è la sua poesia.*

Anzi quando si propone sviluppi regolari di tesi e di intrecci Marcel non si trova più a suo agio tra gli indugi della verisimiglianza e della casualità: i suoi personaggi finiscono per disingannarlo. Così ne La Grâce *si vorrebbe dimostrare come dal peccato possa nascere la grazia e dalle tentazioni la gioia mistica, ma l'atmosfera mondana di un matrimonio male assortito in cui l'autore fa discutere addirittura un dissidio fra scienza e fede ci sconcerta come tutte le pedanterie prese troppo alla lettera. In una bella ragazza ventiquattrenne non ci garbano troppi argomenti di tesi dottorale, specialmente quando ci accorgiamo che la parte è giocata sotto una maschera di maniera.*

Nel Palais de Sable *il problema è ancora più stringente e totale: a 52 anni il protagonista, capo di un partito di azione cattolica, si accorge di non essere cattolico, e se ne accorge per l'appunto mentre la figlia sta per farsi monaca. E' una coincidenza che pare un ricatto e infatti sul filo di rasoio del ricatto resta tutta questa catastrofe famigliare di incompresi: troppo facilmente essi pronunciano parole definitive e impegnano l'eternità negli incidenti quotidiani. Soltanto la figlia Clarissa sa trovare qualche volta toni singolari di protervia ascetica.*

In queste opere mistiche l'autore non ha ancora preso sufficente confidenza con i suoi personaggi: egli non si è accorto della loro aridità, del loro egoismo, della loro mancanza di cuore; tenta uno svolgimento patetico mentre a questi spiriti non si può chiedere nulla più che il processo di una squallida crisi.

Nell'ultimo teatro di Marcel avremo invece un dialogo tra mondano e sentimentale, raffinato attraverso gli esempi di intimismo e le complicazioni psicologiche più sottili. Egli ha cercato di assimilare anche il tradizionale teatro d'amore francese, che poteva sembrare incompatibile con De Curel. E se a questa tradizione di virtuosità egli resta inferiore in agilità di stile lo sostiene per altro una preoccupazione di costruzioni psicologiche che non si può dire classica solo per l'insufficente maestria dell'intrigo e del carattere.

Questa cautela tecnica si può vedere bene scomponendo nei suoi termini la storia di Chiara, protagonista de Le quatuor en fa dièse.

In primo piano si ha una cronaca borghese. Chiara: «Je ne suis peut-être qu'une mauvaise femme, qui n'a pas su se faire aimer». Perchè non ha saputo farsi amare e perchè suo marito la tradisce, Chiara divorzia da Stefano, il mistico della musica. Ma non si può dire che ella affronti con molto coraggio la solitudine. Ascolta volentieri le parole di pietà del fratello di Stefano, Ruggero. E quando la pietà diventa amore, quando Ruggero le propone le nozze si direbbe che Chiara accetti perchè si tratta del fratello di Stefano, perchè è in fondo la sua rivincita. Ma Ruggero è veramente la ombra di Stefano; Stefano creatore, Ruggero clartè de satellite. *Senonchè il passato non si può distruggere: i due fratelli si amano e Chiara si riconosce vinta e delusa in Ruggero ombra del fratello. Ella deve confessare il fallimento e rimanere ad assistere i sogni mediocri di Ruggero condannato alla sua debolezza. Sotto questo intreccio facile scorgiamo originali elementi di tragicità. Il dramma di Chiara è visto con notevole precisione. Ella ha bisogno di* rester maître de soi. *Il suo motto è «Je me méfie terriblement de tout ce qui ne se laisse pas nommer». Può sembrare* une femme cérébrale, sans veritable sensibilité, imbue de sa personne, sans le moindre tact. *Ma non ha tatto perchè vuole rapporti precisi; ha timore della sensibilità perchè teme gli oscuri equivoci, i silenzi doppi. Stefano di fronte a lei è* une heureuse nature, *pronto a nascondere gli ostacoli, le piccolezze, le contraddizioni sotto una poetica formula mistica, che esalti il suo dilettantismo di «grande artista». Le vicende dei due matrimoni di Chiara, che costituiscono il dramma, ci rivelano, senza rigidità di formule la sua anima. Ella stessa non fa che raccogliere prove che la chiarezza desiderata non si raggiunge. Nel dialogo della sua ricerca c'è qualcosa di disincantato: certi rapporti hanno un giusto tono freddo e tagliente. Il suo amore successivo e poi complicato per i due fratelli la mette di fronte all'oscurità di rapporti d'affetti troppo delicati e troppo sottintesi.* Où commence une personnalité. *Ecco un altro problema che le resta chiuso.* Deux destinées ne peuvent elles se lier l'une à l'autre en pleine clarté? *Al vecchio sogno della sua vita ella deve ormai rispondere senza illusioni.*

In questa descrizione di disinganno Gabriel Marcel ha saputo conservare un tono ibseniano.

La stessa incomunicabilità tra vita reale e vita pratica è trasportata in Un homme de Dieu *nella famiglia di un pastore protestante. Si tratta di sapere se Claude, che, tradito dalla moglie, le ha perdonato ed ha dato tutto il suo affetto alla figlia non sua, è un eroe o un egoista, se ha agito per spirito di sacrificio, per amore, o per evitare uno scandalo.*

Dilemmi che potrebbero anche essere banali se l'autore non procedesse con singolare delicatezza, sforzandosi di non lasciare il torto a nessuno dei suoi personaggi, di illuminarli tutti di una giusta luce. Soltanto con questa confidenza egli ci può fare accettare un bigottismo fatto di fedeltà estrema alle posizioni prese; nel suo mondo insonne, dove la poesia è soffocata dalle prove, ci deve bastare che sia sempre presente una convincente chiarezza.

Togliete ad Ibsen il tono solenne del canto e l'epica del mito: resta la crudeltà dell'ironia contemporanea.

GIUSTO DI ZENO.

Il teatro di Gabriel Marcel è stato pubblicato dagli editori Grasset, Plon e Stock.

AUSPICI

Finchè l'uomo l'essere non iscrutava
con crogiolo, bilancia e misura,
ma come fanciullo agli oracoli di natura
[porgeva ascolto,
coglievane i segni con fede,
finchè la natura egli amava, ella
con amore a lui rispondeva:
per lui d'amica sollecitudine piena,
linguaggio per lui ritrovava.
Sentendo sventura sopra il suo capo,
il corvo gracchiavagli per avvertirlo,
e, nei disegni nell'ora, umiliandosi al destino,
ei ratteneva l'audacia.
Incontro correvagli dal bosco un lupo,
movendosi in giro e col pelo irto,
vittoria pronosticava, e con ardire la sua schiera
lanciava egli sulla nemica milizia.
Coppia di colombi, ventando su lui,
delizie d'amor predicava.
Nell'ermo deserto egli non era solo:
vita a lui non straniera colà spirava.
Ma, il senso sprezzato, ei s'affidò alla mente,
s'immerse nella vanità delle indagini,
e il cuor della natura si chiuse a lui,
e sopra la terra non più profezie!

E. A. BARATINSCHI (1800-1844)
(Traduz. di *A. Polledro*).

La fuga in Egitto

Leggendo questo romanzo — che è naturalmente grigio e monotono, ma ha un tono, una misura pacata — abbiamo pensato che due anni fa parve che il premio Nobel stesse per essere assegnato a Grazia Deledda. Questa è la più bella riprova delle solide qualità di buon senso e di penetrazione morale, che diventano poi sicurezza estetica, di quel collegio giudicante: qualità che sostituiscono vantaggiosamente il buon gusto blasé e l'amore per l'eccezionale e per il paradosso. Nessuna campagna di stampa nessuna allucinazione collettiva vincerà mai la mediocrità imparziale e conservatrice di quei giudici: essi sono difesi contro i parvenus e i conquistatori, lo ha imparato Pirandello, dagli stessi pregiudizi della loro educazione. —

Grazia Deledda evidentemente è la sola tra gli scrittori italiani che possa impressionarli e convincerli. E' probabile che essi comincino con l'ammirarne la regolarità modesta e continua, la lentezza progressiva con cui si è fatta padrona del suo mondo, allargandolo e migliorandosi sempre, anche quando sembrava che si ripetesse la repugnanza per tutti i gesti, la lontananza da tutte le cricche, l'umile devozione alla sua terra e alle proprie manchevolezze, il disdegno per il politicantismo dei letterati. — —

Forse Grazia Deledda è il solo scrittore italiano che sia stato ininterrottamente fedele al suo editore, il Treves, anche negli anni in cui tutti correvano a Vitagliano, a Bemporad, a Mondadori: nello stesso modo è rimasto fedele a lei il suo pubblico. Ella ha soltanto lettori devoti che una volta conquistati non perde più.

Discutere i trenta libri che Grazia Deledda ha stampato da 17 a 50 anni ci sembrerebbe inutile quando tutti hanno in mente il profilo della scrittrice e i pregi e i vizi della sua arte. Nè la Fuga in Egitto *si presta a rinnovare il discorso.*

Basta tra tanto futurismo e propagandismo artistico, tra tanta fiera letteraria, indicare un esempio morale.

PILLOLE

Ojetti giudicato da Carducci

Ma le mosche, per altro, le mosche cocchiere sono pur le male bestie e noiose! Si fermano alla prima osteria e van ronzando negli orecchi alla gente. Vedete là quella carrozzaccia tutta stinta e sdrucita e sgangherata, co' sedili che paiono schiene d'asini pelati, con una rota sola e mezzo timone? Quella è la carrozza del nostro paese. Ma ora veniamo in questo paese a rifarla e ci abbiamo attaccato un Pegaso Pacolet, e sono io che guido. Zu, zu, zu. A un viaggiatore scappa la pazienza e tira una cenciata. Va via, brutta bestia.

G. CARDUCCI, 1897.

Moto e vuoto

Nella mia risposta all'*Inchiesta sull'idealismo* dove io avevo scritto che l'idealismo neohegeliano è riuscito ad improntare di sè largamente il *moto* della cultura italiana, il proto mi ha fatto dire il *vuoto*: con che parrebbe che io mi associassi al giudizio negativo, che il neohegelismo suol dare della cultura italiana precedente il suo avvento, o lo estendessi dal prima anche al dopo, come sentenza su tutta la nostra cultura dell'ultimo cinquantennio. Ora siccome nè l'una nè l'altra cosa è affatto nelle mie intenzioni, così desidero che neppure mi venga attribuita.

R. Mondolfo.

Il signor Cuenca e il suo successore

Racconto di GABRIELE MIRO'

Ora il treno attraversava i campi coltivati della pianura d'Orihuela. Si vedevano gli steli di canapa alti, densi, scuri, piegati dal vento; le piante d'arancio folte; i sentieri fra i margini verdi; le capanne coi muri di calce e i tetti di stoppia posati su tronchi disuguali, ancora scabri come alberi in vita; i viottoli stretti, e lontana la strada con la verzura odorante; all'ombra di un olmo due mucche macchiate di letame, sdraiate a terra ruminando i teneri steli del mais; le montagne spoglie con la loro armatura di roccia viva e nuda che penetra nell'umido molle dei campi di legumi; un tratto di fiume con un vecchio mulino circondato dalle anitre; una macchia spessa di pioppi neri e di roveti bianchi; un palmizio solitario; un tabernacolo con la sua croce votiva, grande e nera inchiodata sulla sommità; il vapore turchino delle rive bruciate; un largo canale; due contadini, nel costume del posto, intenti a macerare la canapa; piante d'arancio; di nuovo il fiume; e in fondo, al sommo di una collina, il seminario lungo e bianco, coronato di giaggioli. In basso, lungo la costa, comincia la città, dalla quale s'ergono le torri e le cupole chiare, rosse, azzurre, cupe, delle chiese, della cattedrale, dei monasteri; e, a destra, in disparte, posato sulla montagna, oscuro, massiccio, enorme con il campanile quadrato come una torre, la cui cornice pesi sulle spalle di nani mostruosi, le grondaie, gli abbaini, gli occhi di bue, appare il Collegio di Santo Domingo dei Padri Gesuiti.

Sulla campagna, sul fiume e sulla città stendevasi una nebbia leggera e azzurrina. E veniva dal paesaggio l'odore pesante e caldo di concime e di stalla, l'odore fresco di irrigazione, l'odore acre, fetido dei maceri della canapa, l'odore aspro della canapa secca nelle giarre coniche.

Siguenza contemplava la sera con angoscia, malato di tristezza, di una tristezza così amara, così forte che non sembrava soltanto un sentimento provato da lui, ma si manifestava con una realtà propria, estranea a lui, più viva della sua anima; questa tristezza si impersonava in tutto ciò che egli vedeva, perchè la campagna, i suoi vapori, i suoi alberi, i monti e il cielo, tutto era permeato e intessuto di tristezza; la stessa tristezza che l'opprimeva fanciullo, quando indossava l'uniforme di collegiale e usciva colla sua classe, quella dei piccoli, lungo questi sentieri, attendendo il passaggio del treno; un treno che portandogli tanti ricordi di gioia, rendeva ancor più triste il paesaggio e il ritorno al collegio di Santo Domingo.

Allora Siguenza si volse verso un signore, compagno di viaggio, che accompagnava suo figlio per affidarlo come « interno » ai Gesuiti, e gli confidò alcuni suoi ricordi di collegio.

Il signore l'interruppe:

— E voi non vorreste ritornare a quegli anni? Non credete che sia ricca di sapore la tristezza del fanciullo in collegio? No? Come! Non vi ricondurreste i vostri figli?

Siguenza disse di no. Questa tristezza è forse piacevole per i grandi; per i piccoli arida e diàccia, senza questo profumo di lontananza.

Quando era stato a Santo Domingo, Siguenza aveva invidiato la vita aperta e libera di un fabbro vicino che faceva giungere i suoi canti e il suono del martello sull'incudine attraverso a tutte le finestre, invadendo il silenzio delle sale di studio; aveva invidiato un certo signor Rebollo, che fabbricava e commerciava il suo cioccolato, e passando innanzi al suo banco, tutti i collegiali si guardavano, assaporando con delizia lo strepito del rullo, e il tepido aroma del cacao; aveva invidiato gli uomini seduti sulla sponda del fiume a fumare e ad osservare le acque correnti; aveva invidiato un cocchiere che andava alla stazione facendo schioccare la frusta come un petardo, lanciando frizzi alle contadine, e quell'uomo per lui era formato come dalla santa emozione di tutti i focolari, perchè sulla sua vetusta vettura giungevano i parenti degli interni. Lo chiamavano « Arrancapinos » soprannome meraviglioso, leggendario, dipinto sullo sportello in fiammanti lettere color cinabro, incorniciantì una figura simile ad una scimmia che sbuca dal fogliame. E la sera mentre traduceva i quindici versi dell'Eneide segnati con la traccia dell'unghia, « Arrancapinos » passava gloriosamente come un Esplandian sulle pagine del dizionario e del testo trasformate in una foresta centenaria, profumata, incantata.

— E con questo? diceva il signore. Che ha questo a vedere con la educazione dei fanciulli? Avete figli? Ah! Voi avete due figlie? ebbene, perdonate, ma io credo che voi le educhiate male. Le educate male? lo ammettete!

Sì. Forse secondo alcuni Siguenza educava male le sue figliuole. Infatti quando si ammalavano egli ricordava di aver parlato talvolta con durezza alle povere piccine per reprimere qualche loro capriccio: allora se ne pentiva e si riprometteva di non farlo più.....

— Questo non sarebbe avvenuto se voi le aveste messe come interne in un collegio.

— Interne! Mai!

Il padre del collegiale s'indignò a tal punto che tutta la sua vermiglia figura di proprietario della provincia di Alicante si infiammò.

Essi arrivarono a Orihuela e, nella vettura sino all'albergo, poi durante il pranzo, continuarono a conversare.

Siguenza gli disse:

— Se voi aveste conosciuto il signor Cuenca!

— Chi è questo signore?

— Nei collegi dei gesuiti si tratta con il Lei e si chiamano « signore » tutti gli allievi, siano pure giovanissimi. Voi lo sapete. Io entrai a otto anni a Santo Domingo, ed ero stupito di udire tanti « Lei » e tanti « signore » dalle bocche di questi preti sapienti, mentre a casa mia i domestici mi davano del tu; ma ero ancor più meravigliato che lo dicessero a un marmocchio che stava accanto a me; io portavo pantaloni lunghi e invece il mio vicino li aveva ancora corti, con le calze fin sopra il ginocchio. Era infatti molto più giovane di me: esile, pallido, molto triste, distratto; le sue piccole mani sempre sporche d'inchiostro; le fettuccie dei calzoncini, i legacci delle scarpe sempre slegati e cadenti. Si chiamava Cuenca. Ma naturalmente là si diceva signor Cuenca. « Signor Cuenca, signor Cuenca! » pronunciava con voce secca, imperativa il Fratello Ispettore. Io guardavo il mio camerata con la sua piccola testa nascosta fra le braccia, incrociate sul banco. E l'ispettore mormorava: « Signor Siguenza; scuota il Signor Cuenca che dorme ». Io lo svegliava. Il signor Cuenca apriva i suoi grandi occhi velati di tristezza e di sonno; mi guardava stupito, si stirava e mi sorrideva perdonandomi. La voce del Fratello tuonava. E il signor Cuenca alzava le spalle e mi chiedeva: « Ma che cosa dice il Fratello? » « Dice di metterti in ginocchio ». « In ginocchio? E perchè? »

Il Signor Cuenca s'inginocchiava. « Signor Cuenca, signor Cuenca, Ella avrà un cattivo punto in condotta; non si accorge che le sue calze cadono? »

Quasi sempre bisognava che io gliele riaccomodassi erano calze di grossa lana bianca, fatte in casa dalle mani della madre del signor Cuenca; e bisognava che io gliele allacciassi, perchè il signor Cuenca non sapeva. Accanto al Signor Cuenca, mi pareva di essere un uomo grande, un protettore e gli sorridevo paternamente.....

Giunse la settimana degli esercizi spirituali. Bisognava passarla senza parlare, facendo il nostro esame di coscienza, ascoltando i sermoni sul peccato, la morte, l'inferno, il purgatorio, la salute eterna... Le finestre della cappella erano, allora, quasi completamente chiuse; l'altare tutto parato di nero. Quando cantavamo « Perdono... o Signore! » gridavamo disperatamente, non solo perchè imploravamo la grazia con un ardore impetuoso, ma per vendicarci del nostro silenzio... Il signor Cuenca non cantava; chiudeva gli occhi e chinava la sua piccola testa, appoggiandola sulla mia spalla sinistra. Io l'ammonivo: « Bada che saremo puniti entrambi! » E il signor Cuenca sorrideva guardandomi. Era pallidissimo, con due piccole pieghe accanto alle labbra, come se stesse per singhiozzare, e mormorava: « La fronte mi duole sempre più! ».

L'ultimo giorno degli esercizi, al posto del Signor Cuenca un altro fanciullo grosso, rubicondo, tranquillo e molto divoto si pose al mio fianco. Gli domandai: « E Cuenca? Sai dov'è Cuenca? ». Non mi rispose. Alla ricreazione chiesi al Fratello il permesso di parlargli, ma egli non volle accordarmelo. E quando la settimana di silenzio fu finita, e tutti i collegiali lanciarono il loro primo grido spontaneo, espansivo, felice, io corsi dall'Ispettore e gli chiesi notizie del signor Cuenca. « Non avete ancora imparato che interrogare è una colpa grave? Non fatelo più », mi disse.

Melanconico e umiliato, mi tenni in disparte pensando al signor Cuenca. Perchè non era con noi questo fanciullo pallido, gracile, dolce e triste, che, sorridendo, mi dava più pena che se piangesse?... Dov'era il mio camerata dai calzoncini color d'oliva e dalle calze bianche, pendenti, rozze, che egli non sapeva tenere allacciate e che imploravano le mani della madre o forse della nutrice del signor Cuenca?

Due giorni dopo, rientrando dalla prima ricreazione del pomeriggio, non fummo condotti nella sala di studio ma nel dormitorio; ed entrando nelle camere, l'ispettore ordinò: « Uniforme di cerimonia, mantelli e berretti ».

Ci vestimmo stupiti. « Dove ci conducevano, così vestiti, di mercoledì? »

Scendemmo nel chiostro. « Signore, che succede? Che sia arrivato il R. Padre Provinciale? Sì, sì, deve essere il Padre Provinciale che forse ci accorderà in memoria della sua visita qualche divertimento, o merenda nei campi! » E il signor Cuenca che non era con noi! ora che ci saremmo tanto divertiti! ma dov'era il signor Cuenca?

Entrammo nella chiesa. Trasalii per l'angoscia. Un freddo sudore imperlava i miei capelli e le mie tempia.

C'era nella navata una bara stretta, bianca, circondata di ceri; e, dentro, molto giallo e molto lungo vidi il povero signor Cuenca che sorrideva a me, a me, lo giuro! e sorrideva come per mostrarmi i suoi piccoli pantaloni lunghi dell'uniforme di cerimonia che gli avevano messo.

Il padre del collegiale accese un sigaro: nascosto dal fumo, mormorò tossendo:

— Mancanza di ordine; questo — e sporgendo il mento indicava suo figlio — non ha mai portato scarpe coi legacci, ma scarpe tutte d'un pezzo, con gli elastici e le calzette e i calzoni con le bretelle..... vero?

Prima traduzione italiana.

G. Mirò è uno dei più originali scrittori spagnuoli della generazione di Ayala e di Gomez de la Serna. E' nato ad Alicante e la sua arte ha il sapore e la luce della sua terra di Valenza. Opere principali: *Figure della Passione del Signore, Il libro di Siguenza, Nostro padre S. Daniele.*

OPERE E CIANCE

Propositi d'eccezione

Il Silva, giovane autore, miope e biondo, per poco non stramazzò per il buio della scaletta. Ma il Placci lo guidò per quegli ultimi gradini e con un sorriso:

— Come vede, l'ingresso non è molto comodo.

— Non importa. Questo tono dell'ambiente è quasi necessario.

Nel buio freddo e umido sorse la luce rossigna d'una lampadina velata da ragnatele. A poco a poco si rivelò l'ossatura del teatrino sotterraneo, dal boccascena biaccoso allo squallore delle panche e delle sedie impagliate.

— Di qua si sale al palcoscenico.

Una finestretta livida e salnitrosa rischiarava un corridoio dal quale eran stati ritagliati dei bugigattoli con un'ossatura di travicelli e dei cartoni inchiodati.

— L'impianto della luce ci è costato ottocento lire. Questo è il camerino della prima attrice.

Una sedia, uno specchietto su di un tavolino, qualche piolo di legno infisso su di un tratto di parete, ricoperto da giornali incollati. In un canto una scopa tutelava un nastro dorato, dei mozziconi di sigarette e qualche pallottolina di stagnola.

Come giunsero sul palcoscenico un fondale ostentò loro un giardino troppo primaverile sotto la corsa di due nubi sferiche rotolanti su di un cielo al bleu di Prussia. Il Silva s'arretrò un poco verso la ribalta, ma il Placci lo trattenne da un salto in platea: con quattro passi aveva disceso tutta la scena, s'era sentita sulla nuca l'umida cotonina del velario. Che appariva come una di quelle tende rigonfie che nelle case povere ricoprono gli armadi.

— Il palcoscenico non mi pare troppo vasto... — azzardò il Silva. Ma il Placci, che fin'allora s'era un po' indispettito a non scorgere nel compagno quel cordiale entusiasmo che sarebbe stato doveroso, gli sfoderò quel suo viso corrucciato di quando, nel paterno emporio di mobili, accompagnava qualche cliente povero o restio!

— Si sa. E' un teatrino. Di filodrammatici. Glielo ho già detto ieri sera. Da noi, niente lusso niente comodi niente messinscena. Qui, in questa stamberga, abbiamo recitato L'essalto, Cyrano, L'alba, il giorno e la notte *e* Amleto. *Con successo. Ogni domenica son millequattro, milleseicento d'incasso. E, detratte le spese, tre o quattrocento lire, ogni domenica, son date a un'opera benefica. Se lei vuol proporci modificazioni o ampliamenti con le proposte ci deve procurare i mezzi necessari per attuarle. Ma s'accomodi, chè questo è pulito.*

Gli porse uno sgabello preso da un canto, di tra il cordame del velario: dove, nelle sere di recita, si rannicchiava, intento alle lampadine della ribalta, il fratellino della prima attrice, segaligna contabile della ditta, che nel Placci doveva riporre qualche sospirosa speranza.

— Vede — esordì il Silva — nelle mie parole di ieri sera, più che un concreto disegno c'era il mio desiderio di incitarla a un'opera ardita e dignitosa.

— Ma io desidererei un programma dettagliato e preciso.

Gli offrì una sigaretta e s'apprestò ad ascoltarlo scrutandosi le scarpine di vernice. Nella sua leggera pingyedine, nella sua incipiente calvizie, nel suo naso volgare sotto l'opaca durezza dello sguardo e sopra una bocca ancòra infantile si scorgeva il figlio di commercianti arricchiti che s'era accontentato della licenza tecnica e che desiderava un'automobile tutta per sè. Il Silva si sentì un po' scorato; evitò di guardarlo e riprese animo fissando una quinta corrosa che sbucava di tra due pilastri.

— Vede, Placci, di quella che potrà essere la nostra opera comune, io ne faccio una questione di repertorio, d'attori e di messinscena. Loro, io, non li ho mai sentiti a recitare; ma son convinto che bisognerà mutar stile. Lei mi ha dichiarato che ben volentieri si sottoporrebbe ai consigli di un direttore di scena; ma, riguardo a ciò, io sarei costretto a pretendere una disciplina assoluta da lei e da tutti i suoi compagni d'arte.

— Dopo esserci prima messi ben d'accordo.

— Naturalmente. E le dirò che sul problema dell'interpretazione teatrale io non ho ancora delle idee ben mie.

— Ma allora, scusi... — e il Placci ebbe un sogghigno beffardo.

— Mi lasci dire. E' parecchio che ci penso. La conosce quella nota del Croce sull'interpretazione teatrale, suggeritagli.....

— Il Croce è un critico drammatico?

Il Silva aspirò a lungo una boccata di fumo.

— E' anche un critico. Considera l'opera dell'interprete simile a quella del traduttore.

— Non capisco.

— Non importa, caro Placci, son dettagli. Ma io non posso accettare la soluzione del Croce. L'Appia fa dell'interpretazione un problema plastico. Mentre il Craig vorrebbe rimettere agli attori l'antica maschera scenica.

— Pazzie.

— No, son tentativi molto seri, anche se non accettabili. E allora, non avendo ancora risolto il problema dell'interpretazione, non posso proporle dei nuovi cànoni ferrei e più o meno innovatori.

— D'accordo.

— Mi limiterei a imporre una gran sobrietà di toni e d'atteggiamenti, in un'assoluta fusione d'elementi. Intenderei di trasformare il loro teatrino in un teatro d'eccezione, sorretto dalla disciplina e dal sacrificio.

— Siamo dispostissimi a provare tutte le sere. Tranne il sabato.

— Noi avremmo già raggiunto un grande risultato quando fossimo riusciti a eliminare ogni incrostazione di recitato, di tronfio, di retorico, di vaneggiamento. Dire, non recitare o urlare. Studiare e soffrire, mai improvvisare.

— Ma l'abbiamo sempre fatto. La prima attrice studia persino in ufficio, tra un protocollo e l'altro. Vuol sentirmi nel Cyrano *— presentazione dei cadetti di Guascogna?*

Ratto il Placci s'era sfilato il soprabito, se l'era ammantato su di un fianco a guisa di cappa, e, ben piantato sul piede sinistro, aveva teso il braccio destro con un minaccioso indice grassoccio. Da una tasca del soprabito rosea appariva La Gazzetta dello sport.

Ma agli scongiuri del Silva:

— O potrei dirle il Saluto italico *— e, scrutandolo, si rinfilava lentamente il soprabito.*

— Noi curiamo molto la pronuncia. Di che regione mi direbbe?

— Piemontese.

— E invece son quasi lombardo. Vede?...

— Ottimamente. Occorrerà imparare gli artifici del respiro, delle pause: dare un ritmo anche alla battuta più secondaria. L'arte dei silenzi, sopratutto. Un buon attore deve saper adoperare la pausa come un buon scrittore l'a capo.

— Noi poniamo sempre una pausa prima e dopo un'invettiva, una tirata. Anzi, chi deve fare una tirata d'effetto si scosta sempre dagli altri e viene alla ribalta.

Il Silva incominciava a sentirsi tremendamente stanco.

— E il nostro repertorio non le basta?

— Bisognerebbe un po' trasformarlo, guardandosi naturalmente da ogni snobismo.

— Per esempio?

— Claudel, Vildrac, Ibsen, Sarment, Strindberg, Pirandello...

— Pirandello?...

— Sì, tentare Sei personaggi, Così è.....

— Ma ci sono i diritti d'autore!

— Si pagano.

— Neanche da pensarci.

Il Silva si sentì cliente dinanzi al Placci mobiliere che, reciso, stabiliva l'ultimo prezzo di uno stipo, e che poi tentava un accordo.

— Piuttosto senta. Io terrei il nostro repertorio così com'è — Sardou e Dumas, un po' di Bataille e di Bernstein — con in più qualche lavoro inedito, di giovani. Lei non avrebbe...

— No no, per ora no — disse precipitosamente il Silva pensando ai suoi due drammi rinchiusi in un cassetto e al secondo atto del terzo, in gestazione, che non riusciva ad azzeccare.

— Io ho un cugino che scrive. Fa delle cosette comiche, molto graziose. Finora non ce le ha volute dare. Ma, trattandosi d'un nuovo teatro d'eccezione, lei potrebbe anche convincerlo. Glielo presenterò.

Il Silva s'era alzato, triste e avvilito. Pensò ad Antoine. Al suo secondo atto. Al Vieux Colombier. E gli parve di scorgere un topo filare in platea tra le sedie impagliate.

— Mi spiace di non poterla accompagnare. Venga domenica sera: daremo La marcia nuziale. *Spero di trascinarci anche quel mio cugino. E vedrà che si metteranno e ci metteremo d'accordo. Riusciremo di certo a creare un teatro d'eccezione, come dice lei. Tutti dovranno parlare di noi. Naturalmente bisognerà che gli ideali e le teorie si adattino alla realtà. Creda a me, chè una certa praticaccia ce l'ho. — Eran giunti nell'androne. — Vuol venire in laboratorio a vedere un salotto secondo impero? E' quasi finito.*

Il Silva si schermì. Il Placci gli diede due o tre manate su di un gomito per scuoterne un po' di calcinaccio e poi, al vederlo così occhialuto e smilzo nel soprabito un po' stinto, ebbe per lui un po' di tenera pietà: e gli parve d'averlo trattato un po' male.

— Silva: ci vogliamo dare del tu?

MARIO GROMO.

MICHELSTAEDTER

Dei casi e del pensiero del Poeta e Filosofo goriziano Carlo Michelstaedter suicidatosi nel 1911 a ventitrè anni «per ragioni metafisiche» appena scritta la parola fine nella sua tesi dottorale sulla *Persuasione e la rettorica* che il Vallecchi ha pubblicato postuma, dopo il Papini molti hanno parlato: chi per mettere in evidenza la singolarità della violenta morte, e chi per accademicamente dissertare sul suo pensiero filosofo.

Ma all'antirettorico Michelstaedter non ci si può accostare con l'animo incline a curiosità clamorosa, o ad algidi ludi cerebrali, bisogna col cuore accostarglicisi. Per chi gli si accosta con tale interiore disposizione, vivo è ancora il suo messaggio.

La meta della persuasione è in alto od è in basso; a seconda che si tratti dello spirito oppure della materia.

«Un peso pende da un gancio, e per pendere soffre che non può scendere: non può uscire dal gancio, poichè quant'è peso pende, e quanto pende dipende. Lo vogliamo soddisfare: lo liberiamo dalla sua dipendenza, lo lasciamo andare, che sazi la sua fame del più basso, e scenda indipendentemente finchè sia contento di scendere.

Ma in nessun punto raggiunto fermarsi lo accontenta, e vuole pur scendere, chè il prossimo punto supera in bassezza quello che esso ogni volta tenga. «Poichè» infinita gli resta pur sempre la volontà di scendere. Che se in un punto gli fosse finita, e in un punto potesse *possedere* l'infinito scendere dell'infinito futuro in quel punto esso non sarebbe più quello che è: *Un peso* (*Persuasione*, p. 13).

«Chi vuole aver la vita non deve credersi nato, e vivo, soltanto perchè nato, nè sufficiente la sua vita, da esser così continuata e difesa dalla morte. *Egli è solo nel deserto*, e deve crear tutto da sè: Dio e Patria, e famiglia e l'acqua e il pane. Poichè quelle cose che il bisogno gli addita, quelle sono il suo stesso bisogno; quelle che restano sempre lontano, quanto il suo bisogno di continuare la proietterà sempre avanti nel futuro; quelle *non le potrà mai avere*, ma quando vada a loro esse s'allontaneranno, poichè egli rincorrerebbe la propria ombra. «(*Persuasione* p. 40-41). Questo *tendere* verso un punto sempre futuro relativamente al presente del soggetto senziente, è l'eterna origine del dolore, che rilevandosi come dimostrazione dalla nostra insufficienza, la nostra vita fa apparire quale una eterna deficienza, e quale una vile accettazione della morte.

Cadaveri noi stessi, di cadaveri è formato il nostro spirituale e materiale nutrimento. Parallela all'infinità della nostra fame, corre l'infinità della nostra miseria della nostra dipendenza. Uno sterminato cimitero è il mondo.

Nell'accontentarsi di questa e in questa morte consiste la rettorica. La quale è il resultato della nostra sconfitta: un punto spaziale e periferico del punto unico e totale nel quale consiste la mèta del nostro dolore, la persuasione.

Ogni volto da noi assunto è una maschera, come le istituzioni della rettorica originale sono violenza organizzata: la violenza della tenebra contro la luce; del peso contro la leggerezza; del futuro contro il presente.

Il nulla ci sta d'attorno, ma un nulla che c'incatena e c'impaura: ombre sul muro che scambiamo per uomini, brutti sogni che ci fan di soprassalto svegliare.

Ma come non può avere un volto, questo nulla non può avere una storia. Così da questa verità gli uomini saranno edotti che la storia è un circolo chiuso di fatti che eternamente si ripetono (Idea greca dell'eterno ritorno: Nietzsche?)

E' tutto ciò il Fato, contro il quale l'uomo deve ergersi, Lucifero, Prometeo, per disprezzare e vincere la correlatività dei rapporti che lo abbassa cosa fra le cose, in un mondo cshe ha una sola voce ed un occhio solo, quello della nostra fame e della nostra distensione nel futuro. (Qui si fa allusione all'istinto, ed al mito greco del Ciclope). Due mondi entrambi a sè stanti sono di fronte in un parallelismo che il Michelstaedter non riesce a filosoficamente superare. Invece uno solo dei due mondi nega, quello della materia, così che il conosciuto mondo degli spettri tutto gli si rivolta contro e gli si addossa nella disperata lotta per affermare creare sè stesso, ed in se stesso la persuasione nella quale eternamente permanere.

Dal nulla avviato al nulla perviene in questa sua lotta nella quale le istituzioni degli uomini cadono in frantumi, nel deserto che gradatamente si fa attorno sempre più rarefatto e solenne per lasciare con magnificenza splendere la scia luminosa del persuaso che con tutta la sua vita resiste alla fame del futuro, alla bella morte immolandosi per far di sè stesso fiamma.

In basso là in basso è stata relegata la storia degli uomini; che non è veramente la «loro» storia, ma quella dei detriti che la «loro» debolezza ha generati. Per concepire questa basta fermarsi, è sufficiente entrare in qualità di schiavi nelle relazioni sociali ed amorevolmente accettarle, sì da crederle una cosa viva e vitale. Platone, nell'età stanca, ma specialmente Aristotile han fatto ciò, e dalle loro cogitazioni son nate la scienza e la storia: vale a dire le «elucubrazioni» attorno alla materia; e i codici delle mistificazioni dal Dio della viltà compiute.

Il solo valore che valga è l'io per Michelstaedter. L'appello towianskiano: «Soyez vous-meme sans regarde pour les lois du monde!» risuona come una tromba di Gerico, nella sua prosa che è il vibrante corpo di un uomo; per svegliare le morte anime degli uomini vegetanti nella radura: forse solo in Weininger l'esigenza etica della libertà morale ha raggiunto un tale acume drammatico ed un'eguale serietà: e il personale dramma di questi due figlioli d'Israel morti per aver voluto essere se stessi persuasi nell'imperdibile possesso della verità, è un dramma brandiano non indegno d'essere cantato dal «più grande poeta della vita morale».

Si potrebbero riguardare queste diverse identiche espressioni, quali crepuscolari luci del pensiero kantiano, sarebbe però un rimpicciolirle assieme al problema che enunciano. Il quale è in ciò ma è anche in alto. Non si può ignorare che si tratta di due ebrei; di due uomini ci è che han dovuto per conto proprio rifare l'esperienza eroica individuante (negativa) del Cristianesimo, quale Cristo stesso l'ha insegnata e vissuta, nella forma che il moderno pensiero critico ha modellata.

In quanto fedeli a questa forma, possono essere considerati degli epigoni del pensiero kantiano; ma in quanto alla sostanza essi fan parte di diritto della schiera esigua degli eroi del pensiero; il maggiore dei quali è Cristo, che tutti li assomma e tutti li informa.

La coscienza di questa loro appartenenza sostanziale alla Chiesa eterna era del resto viva in entrambi, anche se solo il Weininger ha desiderato con un atto esteriore renderla palese.

Ma lasciamo oramai Weininger al suo problema ed alla sua soluzione. Michelstaedter altamente vale; egli che non ha formalmente accettato il Cristianesimo, perchè di esso ha accettato soltanto ciò che è espressione di morale eroismo (dato negativo), senz'arrivare al suo vero nocciolo (dato positivo), il quale consiste nel concepire la vita quale una quotidiana resurrezione dalla morte, per rendere la morte stessa, vita.

Michelstaedter «desiderava» invece prescindere da essa, volendo dal nulla creare la «sua» vita.

Segretamente Zarathustra soffiava nella sua anima: e vecchi paurosi pensieri s'agitavano nella sua mente per parlargli di «dannazioni eterne», di «distacchi sostanziali», d'«incolmabili abissi», fortemente impressionandolo sì da trasformare i termini dialettici di questi pensieri, in passionali motivi di sofferenza morale.

Michelstaedter drammatizza così il pensiero che non è più una rete contesta di concetti astratti della vita, ma la carne viva di un uomo. In questa drammatica passionalità consiste la originalità ed il limite del suo pensiero, quanto la tara della razza infittagli; della quale non ha «potuto trionfare e liberarsi che colla morte».

Egli non ha saputo andar «oltre la dialettica», ma in questa è rimasto impigliato nel momento stesso che «tutto in un punto vivendosi» ha creduto di superarla. Egli non ha vissuto il Cristo, quale redentore: non ha potuto capire e vivere il fatto del Golgota. In ciò la sua incapacità a sorpassare il nucleo della razza: oggetto inconscio-occulto del suo interiore dramma; e motivo della sua filosofia individualista.

L'importanza del suo pensiero è però del tutto critica e negativa: restano soli, luminosi e solenni, il suo richiamo alla libertà morale e la sua eroica fine, che non è una morte, ma una «combustione».

Di quel richiamo e di questa «combustione» e della serietà-coraggio nell'accettazione e ricerca della verità, è pregno il Messaggio che dai regni dell'Ignoto c'invia il Michelstaedter.

ARMANDO CAVALLI.

Teatro Teatrale

Ancora nel '700 ci riconosceva Voltaire il privilegio di perfetti scenografi.

Fu la nostra Rinascenza a portare le risorse della prospettiva lineare nel paleoscenico austero creato dai greci, coi nuovi doni di congegni e meccanismi scoperti dal Medio Evo.

Poi Bibbiena, Piranesi, Gonzaga, nel corso di tre secoli furono padroni dell'arte con la maestosa stabilità di opere complete di pittura e di architettura.

Lo spirito animatore di queste ricerche scenografiche, per tutto il periodo neo-classico (Gonzaga muore nel 1831) è riassunto nelle parole di Voltaire: «*La decorazione dei teatri consiste nell'arte di rendere col soccorso della prospettiva, della pittura e di una illuminazione artificiale tutti gli oggetti che a noi offre la natura*».

Variano gli spettacoli dal gotico tenebroso alla falsa religiosità del barocco, ma le scuole inseguono tuttavia il sogno dell'imitazione del vero. Il senso delle favolette riesce in questi casi più decisivo delle teorie, ed eccovi l'Algarotti raccontare piacevolmente: «*Nel teatro di Claudio Pulcro fu condotta una prospettiva con tal maestria che, al dir di Plinio, le cornacchie, animale non tanto goffo, credendo vere certe tegole ivi dipinte volavano per posarvici sopra a quel modo che da certi gradini dipinti in una prospettiva dal Dentone* (1576-1631) *fu ingannato un cane che volendo salirgli in piena corsa diede fieramente contro il muro e nobilitò della sua morte l'artificio di quell'opera*».

Lo inganno degli occhi sarebbe la scenografia per un dimenticato trattatista del '600. L'inganno poi per concorde parere di tutti gli artefici sta nel rifare le apparenze.

Tramonto del teatro

Che cosa fece il verismo nell'ultimo cinquantennio se non portare all'assurdo questo schema e perdersi nella fotografia e nella decorazione degli appartamenti quasi per attrarre alle opere bonarie di Giacosa e di Ferrari i gusti di *parvenu* del popolino? Ma se le scene non ci devono dare che il lusso parigino, le grandi opere guadagneranno a essere rappresentate con semplicità. Gli spiriti più moderati auspicarono un teatro in cui l'attore fosse solo dicitore. Senonchè, giunti a questo punto se il teatro è soltanto l'opera teatrale, il miglior segno del gusto degli spettatori consisterà nella loro capacità di disertarlo per leggersi riposatamente, a tavolino, senza ingombri, senza mediatori, l'opera d'arte. Oggi i critici drammatici italiani, che rimasero appunto inesperti di ogni segreto scenografico, anticipano questo cammino; sono critici letterari veri e propri e giudicano l'opera alla lettura paghi di cercare nella rappresentazione una riconferma.

Il pubblico fugge la noia, disertando il dramma per l'operetta. Perchè l'operetta è rimasta il vero spettacolo, che ha il suo senso in se stessa, magari nel cattivo gusto del suo sfarzo, ma non in una mediocre letteratura d'accatto.

Ci sono valori di fascino di improvvisazione, c'è il meraviglioso, il solenne, il fantasmagorico; il teatro vuole queste sorprese vive a patto di realizzare questi divertimenti, e non per le pedanterie della cultura e del moralismo.

I valori di stile non sono per tutti; i teatri d'arte devono rimanere piccoli teatri, dove l'illusione è abolita, e si può contare sul sottinteso; Jacques Copeau aiuterà il rinnovamento della letteratura assai più che del teatro francese. Per ritornare al senso dello *spettacolo*, abbiamo bisogno di maghi e non di letterati. In questo senso si può intendere la crociata del nostro selvaggio amico Bragaglia.

Per limitarci all'Europa occidentale Gordon Craig, Max Reinhadt, Appia, possono considerarsi come tre maghi intenti a dare un significato moderno al teatro, a farlo vivere per il pubblico a liberarlo dalla poesia e dalle altre arti.

Craig

Le attitudini di Gordon Craig a far nascere la meraviglia si riconoscono subito in quella sua faccia di ingenuo entusiasta, di burlone aperto e rumoroso. Sembra un fanciullo che nasconda le astuzie nella franchezza inglese del suo aspetto. Gordon Craig ha tre odi inesorabili: la fotografia, il lusso americano e le lampadine di 300 candele nelle piccole camere dei piccoli uomini. «*Le candele* — osserva il mago sul modo di illuminare le scene — *cospirano in pro' delle buone maniere, grazie ad esse non ci si trova in una perpetua insolenza meridiana. Al calar della sera, calano anche le voci, la gente si muove meno, il lavoro della giornata è finito. E io capirei bene un allestitore, il quale per un dramma tranquillo dove i movimenti siano pochi, un dramma serale di cose semplici, tornasse ancora una volta a usar le candele*».

Contro il simbolismo, le luci psicologiche, o l'insopportabile immobilità del verismo, Gordon Craig torna a una concezione classica dello spettacolo, come sinfonico risultato dell'opera, della recitazione, della decorazione. Ai suoi propositi si possono dare come motto le parole di Eleonora Duse: «*Per salvare il teatro bisogna distruggerlo: gli attori e le attrici devono morir tutti di peste. Essi ammorbano l'aria, fanno impossibile l'arte*».

La lotta di Gordon Craig è contro il troppo umano: bisogna sopprimere l'attore smanioso di portare nel palcoscenico *la vita*, ossia i gesti esuberanti, la commozione animale, la naturalezza goffa; l'attore ritorni un elemento dominato da un gioco armonico di immaginazione. La vita del teatro è al di là della natura, Craig ottiene spettacoli miracolosi coi minimi mezzi. Le sue risorse scenografiche si riducono ad aver adottato un apparecchio illuminante semplice, lontano dallo sfarzo e dei tramezzi bianchi che si aprono o ripiegano, secondo ogni foggia o misura. Restiamo nel mondo dell'improvvisazione. Abbiamo la gioia di continue sorprese novità di divisoni e di aperture per l'entrare e per l'allontanarsi degli attori. Tutte le risorse sono architettoniche, perchè solo gli spazi riescono definiti dall'artificio dello scenario mentre la complessività è recata dall'abile uso delle luci colorate. Dobbiamo restare in una atmosfera di favola.

Reinhardt

Invece Reinhardt, attore, decoratore scenografo, impresario perde a essere considerato, come Gordon Craig, per lo stile o per le risorse fantastiche del carattere. Egli si è trovato a dover combattere la sua battaglia contro l'insolente pompa del *Meiningertum* specializzato nei costumi storici e nel lusso filisteo. Per conquistarsi il suo posto nella Germania moderna ha dovuto giocare di strategia, appoggiarsi alle teorie: soffocare gli ostacoli con la sua genialità di industriale. Nella sua opera troviamo un mescolanza curiosa di ispirazione religiosa e morale e di calcolo pratico, che ripugnerebbe se non fosse il segno di un uomo che deve tutto a se stesso. Il *reinhardtismo*, tra i tedeschi, ha un significato di battaglia in tutti i campi. Ha appoggiato e ha fatto prevalere tutte le avanguardie, in Austria e in Germania, Hofmannshtall è il suo poeta, Klimt il suo pittore Strauss il direttore d'orchestra, Roller il suo collaboratore per la scenografia. Sono i più bei nomi dell'arte contemporanea.

Che cosa vuole fare Reinhardt? Creare il teatro dalla collaborazione di spettatore attore e autore: raggiungere la grande forma, quasi risuscitare la gloriosa arte barocca della Sassonia. Le sue esperienze hanno qualcosa da insegnarci anche per la scenografia: il valore dato all'architettura, le risorse della scena stilizzata. Le messe in scena del *Faust* del *Sogno di una notte di mezza estate* riuscirono esemplari. Ma il loro valore rimane decorativo: i risultati restano quelli che si potevano aspettare da un ispiratore eccezionale ma esclusivista come Klimt. Bisogna giudicare Reinhardt in blocco. Anche i programmi, anche le teorie hanno la loro importanza. Egli ha capito che ogni opera ha bisogno della sua atmosfera, del suo pubblico.

Ibsen è l'artista delle ironie e dei sottintesi della confidenza raccolta e dell'intimità consapevole: e Reinhardt ne ha fatto delle rappresentazioni da camera creando a Berlino il *Teatro dei trecento*, quasi per iniziati, dove poi fu possibile rendere tutte le sfumature dell'arte di Goethe giovane in *Clavigo e Stella*.

L'arte di Eschilo invece deve vivere tra le folle senza pedanti, senza intervento di filologia. Reinhardt ha portato l'*Orestiade* e l'*Edipo Re* nel circo popolare, abolendo il teatro a loggie per il suo eterno sogno della *grande forma*. Gli hanno rimproverato di non aver capito il mistero; di aver reso quelle opere troppo contemporanee. Ma non basterebbe per la sua gloria la scoperta dei ritmi secondo cui si può far parlare i cori, o l'intuizione geniale dei movimenti di popolo sulla scena?

Appia

Appia è più innanzi di tutti, solo nella volontà intransigente ed esclusiva di preparare lo *spettacolo* moderno. Nella sua natura ambigua di ginevrino si trovano elementi non raffinati, incongruenze non risolte. Talvolta la sua ricchezza sembrerebbe caratteristica di un giocoliere. C'è dell'intemperanza, un'ebrezza nativa, felice.

Appia è figlio dell'impressionismo, e ne porta sul teatro la rivoluzione. Abolisce la pittura per la luce: le luci colorate sono i suoi viventi colori. Contro Craig afferma che l'attore è tutto. Ma anche l'attore è limitato dall'ambiente che lo circonda. Nessuno prima di Appia ha scoperto con tanta precisione e fondatezza l'autonomia del teatro *arte vivente*, da tutte le altre arti. D'accordo con le nuove estetiche egli proclama che il dramma sta nell'espressione non nel significato (nella forma, non ne contenuto). Tutti i vecchi criteri di *rappresentazione* sono capovolti: si tratta di creare ciò che non c'è. Perciò il teatro si fonda su elementi mobili, capaci di fondersi e di trovare ogni volta una nuova sintesi: musica, aorchitettura, corpo umano, luce-colore ambientale. Poesia e pittura restano invece soltanto occasioni, dati rigidi superati nelle nuove armonie, che nascono quasi improvvisate al momento dell'effettuazione scenica. Questo è modernismo intelligente: sono sfruttate sul serio persino le esperienze di dinamismo plastico, persino la influenza che ebbe lo sport nel valorizzare il corpo umano. A quali effetti sappia giungere Appia con queste promesse si è potuto vedere nelle scene di Wagner.

Quando scrive: *Tout effort sèrieux pour reformer notre théatre, se dirige instinctivement vers la mise en scène*, egli lavora dunque per la sua idea fissa, lo spettacolo, *l'art vivant*. Appia ci vuol dare il nuovo teatro popolare, che abbia per le grandi folle il fascino della operetta senza ripeterne il goffo sfarzo e le monotone ebbrezze.

PAOLO SIMONESCHI.

I manoscritti non si restituiscono. Chi vuole risposta unisca il francobollo.

PIERO ZANETTI - *Direttore responsabile*.
Tipografia Sociale - Pinerolo.